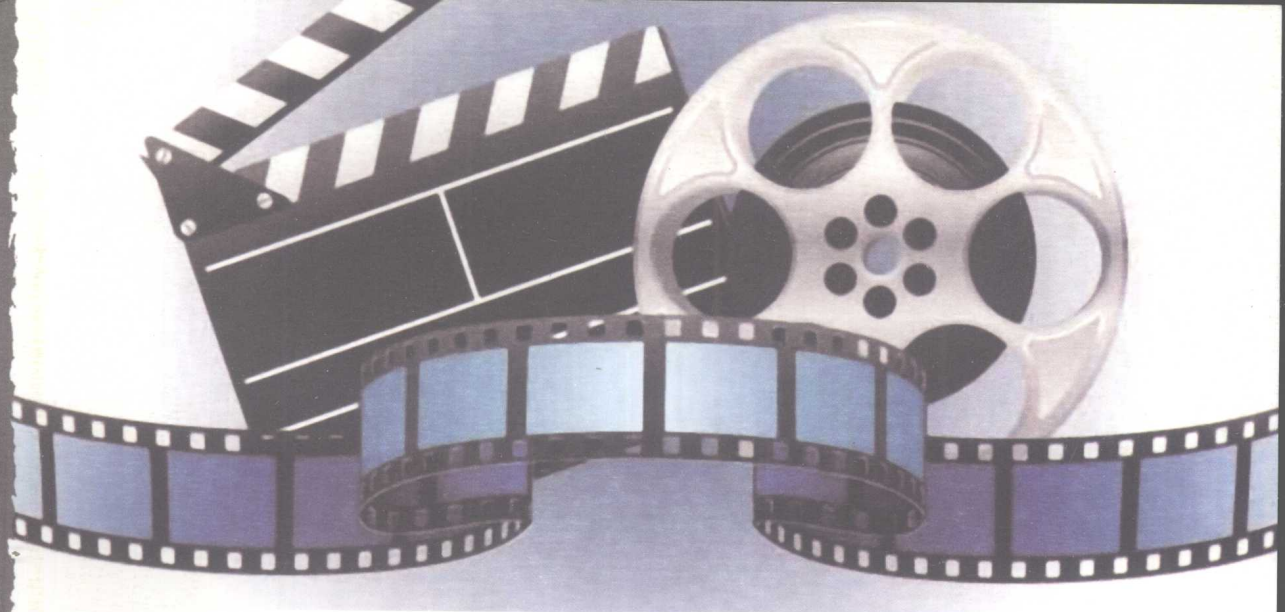




大
学
生
通
识
教
育

Film: An Introduction

电影通论

■ 陈晓云 主编



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

GENERAL
EDUCATION 通识教育
大学生教育

Film: An Introduction

电影通论

■ 陈晓云 主编



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS
浙江大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

电影通论 / 陈晓云主编. —杭州: 浙江大学出版社,
2009.8

(大学生通识教育)

ISBN 978-7-308-06973-1

I. 电… II. 陈… III. 电影理论—高等学校—教材
IV. J90

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 150039 号

电影通论

陈晓云 主编

责任编辑 李海燕

封面设计 刘依群

出版发行 浙江大学出版社

(杭州天目山路 148 号 邮政编码 310028)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 杭州中大图文设计有限公司

印 刷 富阳市育才印刷有限公司

开 本 710mm×960mm 1/16

印 张 17.5

字 数 242 千

版 印 次 2009 年 8 月第 1 版 2009 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-06973-1

定 价 32.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行部邮购电话 (0571)88925591

目 录

绪 论	1
第一节 影像/表层结构	1
第二节 故事/叙事结构	7
第三节 神话/深层结构	9
第四节 融合/动态结构	14
第一章 影像	17
第一节 镜头	17
第二节 构图	26
第三节 光线	31
第四节 色彩	33
第二章 声音	41
第一节 人声	41
第二节 音响	52
第三节 音乐	58
第三章 蒙太奇	69
第一节 蒙太奇概述	69
第二节 蒙太奇分类	71
第三节 蒙太奇:作为艺术技巧	76
第四节 蒙太奇:作为思维方式	83
第四章 故事	92
第一节 故事与叙事	92

第二节 叙事:电影、戏剧与文学	94
第三节 叙事:经典、现代与后现代	102
第五章 表演	135
第一节 电影表演	135
第二节 电影演员	146
第三节 电影明星	158
第六章 类型	170
第一节 类型电影概述	170
第二节 西部片	177
第三节 黑帮片	185
第四节 喜剧片	194
第五节 武侠片	202
第七章 流派	207
第一节 电影流派概述	207
第二节 先锋电影运动	217
第三节 意大利新现实主义	226
第四节 法国新浪潮	234
第五节 新德国电影	239
第六节 新好莱坞电影	243
第七节 中国新电影	246
书 目	273
后 记	275

绪 论

电影的产生,不仅为人类带来了一种新的艺术文化样式,而且在一定程度上改变了人类的生活。在电影的视听表象背后,隐藏着一个个带有意识形态倾向的现代神话。电影作为大众传播媒介的大众性、流行性、消费性和商业性直接铭纹着现代社会心理,构成工业时代无所不在、战无不胜的“世俗神话”。现代神话作为电影的深层结构,是在影像/故事/神话、创作/本文/接受的多维、动态过程中得以构建的。

第一节 影像/表层结构

以电影为主要表征的现代神话的一个基本特点是艺术的大众化、通俗化、商品化,艺术认同于商品,审美认同于消费。因此,“文化”、“艺术”不再像19世纪那样被理解成听高雅的音乐或者欣赏诗歌、绘画、雕塑、建筑、歌剧,而是完全彻底地大众化、通俗化、平民化了。高雅文化与通俗文化、纯文学与通俗文学、艺术电影与商业电影的界限开始被抹平,变得模糊不清。“MTV”不仅适用于流行音乐,也把古典音乐视觉化了。按照杰姆逊教授的说法,就是四种“深度模式”的消失,即辩证法关于“现象”与“本质”、精神分析关于“明显”与“隐含”、存在主义关于“确实性”与“非确实性”、符号学关于“所指”与“能指”的深度模式。^①“没有只是现象的世界,现象后面也没有隐藏什么本质,整个世界就是一堆作品、文本。”^②与此相关的就是平面感的产生。大众通俗、杂乱无章、异质共存的如拼盘杂烩的文化现象构成

①[美]杰姆逊讲演:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社2005年版,第181—183页。

②[美]杰姆逊讲演:《后现代主义与文化理论》,唐小兵译,北京大学出版社2005年版,第184页。

现代社会一个基本的文化景观,强调装饰性,强调视听奇观,追求繁复,追求五颜六色的点缀,沉浸在“对新奇的无休止的迷恋”之中,注重感觉而忽略思考,只可感受却无法解读,而其具有意识形态倾向的神话色彩却依然如故。作为一个在高科技的社会文化背景下产生的松散的人群,“发烧友”所狂热迷恋的,经常是技术本身,而并非借助技术所表达的文化内涵。

电影与一些传统艺术文化形式的主要区别之一在于它是以视听元素、尤其是以视觉元素为核心的,这使得它与一直跟大众关系非常密切的文学(主要是小说)和戏剧产生了明显差异。当人们偏执于将电影的“综合性”狭隘地理解为文学、戏剧、音乐、美术等各种艺术元素的综合时,却往往忽略了电影就其本性来说更是一种视听艺术或视听文化。视听元素构成了电影的表层结构,我们对其神话意识的理解也必须由此入手,就如同对文学的阐释必须从语言入手一样。

以类型电影为例,每一种类型电影都有一些基本的造型元素。比如美国的西部片,作为美国产生最早、发展历史最悠久的类型电影之一,从20世纪初的《火车大劫案》,到20世纪末的《与狼共舞》、《不可饶恕》(又译《杀无赦》),经历了将近一个世纪的盛衰浮沉,其基本的造型元素却始终贯穿其中,在变化中有着不变的沉淀。美国西部神秘莫测的山林、尘土飞扬的荒漠、跌宕起伏的群山、杀机四伏的小镇,头戴宽边帽、身穿紧身衣、腰挎来福枪的牛仔及警长、匪徒、强盗、酒徒、赌棍、妓女各色人物,加上荒野上的奋战厮杀、小镇里的短兵相接、英雄美女生死相恋、最后一分钟的营救和除暴安良的大团圆结局等构成了西部片定型化的视觉图谱和类型程式。西部片可以说是好莱坞创造的关于美国历史和文化的的神话之一。它所塑造的富于个人主义精神的牛仔和在蛮荒之地建立法律与秩序的故事已经成为美国精神的主要象征之一。在除暴安良、惩恶扬善、英雄救美的故事背后,隐藏着一个具有意识形态倾向的基本主题,那就是文明与野蛮的冲突及文明对野蛮的最终征服,这也使它在某种程度上超出了一般类型电影的价值,而更具有“文化”的内涵。这可能也是西部片经过一个世纪的发展而历久不衰的

原因之一。变与不变,模式与创新——也许正是西部片对于我们的电影创作可能带来的启发。与美国西部片相比,以《人生》、《黄土地》、《老井》、《红高粱》、《黄河谣》等为代表的中国“西部电影”则有着迥然不同的视听元素。浩渺的黄土、呼啸的风沙、苍茫的高原、奔腾的黄河、古朴的人们、原始的生活构成其基本的视觉元素,而独具中国西部风情的“信天游”则成为其听觉元素的主要表征。文化的差异不仅仅在于思想或者观念,也在于“形式”。

与美国西部片不同,中国类型电影中较为成型的武打片在环境、动作、人物等基本的造型元素上也形成了自己特有的视觉奇观。它们大都以名山古刹、秀山丽水和几千年古老的民族文化为其背景。美丽俊秀的自然风光、神秘莫测的禅院寺庙、杀机四伏的乡村酒肆,构成了武打片特有的视觉意象。《少林寺》中那雄浑秀丽的嵩山、肃穆庄严的龙门,那奔腾不息的黄河、寂寥空旷的荒野,那林立的石塔石碑、繁杂的壁画佛像,还有其间散发的佛教气息,无不令人兴致盎然,流连忘返。《新龙门客栈》的视觉元素主要包括两个部分:一是中国西部的自然风光,诸如沉郁苍凉的荒山野岭沙漠古道;二是人工搭制的龙门客栈,在造型风格上始终笼罩着阴暗的基调。《狮王争霸》则以具有强烈视觉效果的群狮争雄为主体造型元素,既有超常的感官震撼,又颇具“中国特色”。

与其他传统艺术比如文学、音乐、绘画、雕塑、建筑纯粹作为视觉或者听觉艺术不同,电影则是一种将视觉和听觉相结合的艺术文化形态。那么,对于作为接受主体的观众来说,在欣赏电影的过程中首先受到刺激的也正是视觉器官(眼睛)和听觉器官(耳朵)。如果说,默片时代电影的本性乃是一种不折不扣的视觉艺术的话,那么,声音的进入电影则使得人类从视觉与听觉、时间与空间的结合上完整地再现现实的梦想成为可能。随着现代科学技术的发展,电影在视觉和听觉两方面都在尽其所能地将自身的功能推向极致,同时也带来了更为强烈的视听震撼。由于电影所具有的直观性与具象性,其景、物、人,必须先被观众感官感知,产生映象,才能吸引观众注意,从而进



《少林寺》 张鑫炎导演

一步激发情感,触发想像,获得理解。那么,随之而来产生的一个问题是:什么样的视觉和听觉式样容易引发观众的兴趣呢?

借用现代科学的研究成果,也许能让我们更清晰地认识电影与观众心理之间的关系。现代心理学的“差异原理”认为,人的感知能力,与感知对象的外在形式和心中“图式”的差异程度紧密相关。一般说来,只有那些与欣赏主体的内心“图式”既有联系又有差异的形式,才容易引起人的敏锐感知。“造成深刻的审美经验,必须满足两个方面的条件:一是形式高度适合审美主体之机体活动和精神活动的速度、节奏、强度和规律;二是似乎用一种简洁的符号,向人传达着某种适合主体所在时代主流的社会内容,或它所在的阶级的愿望、理想和思想情绪。”^①在中国传统电影中,镜头构图往往强调平衡、对称、统一、圆满,这种形式感与影片所体现的传统现实主义风格及当时人们的欣赏习惯、审美情趣达成了和谐统一,事实上也是中国历史文化和传统审美观念在电影中的一种延伸和发展。“第五代导演”对中国传统电影的反动也正是以此作为主要突破口的。在《一个和八个》、《黄土地》、《黑炮事件》等影片中,我们看到了另外一种与此迥然相异的影像风格。《一个和八个》中有意割裂人物肢体的不完整构图,《黄土地》中人与土地之间与传统观念截然相反的不平衡构图,《黑炮事件》对电影色彩的超常运用,无不传达出现代导演对人的生存状态的一种新颖而独特的感受、理解和表达方式。自然,由于观众接受心理的相对滞后,这种形式上的探索并没有让一般观众的感官即刻产生愉快的心理体验进而被接受。站在历史的视域中回眸,它们还是深深打动了不少观众的心,引发了他们强烈的共鸣。事实上,即便就其表层结构而言,其超常的形式感还是能让观众耳目一新的。

一般而言,被电影观众接受的知觉完形,总是具有人类身体的某些特征,比如运动性、节奏性、统一性。只有在欣赏主体的内在心理与欣赏对象的外部形式的力的作用模式达到同构时,这种力的结构才会引发观众兴趣并进而被接受。这种结构

^①滕守尧:《审美心理描述》,中国社会科学出版社1985年版,第201页。

之所以会使人产生兴趣,“不仅在于它对那个拥有这个结构的客观事物本身具有意义,而且在于它对于一般的物理世界和精神世界具有意义。像上升和下降、统治和服从、软弱和坚强、和谐与混乱、前进和退让等等基调,实际上乃是一切存在物的基本存在形式。不论是在我们自己的心灵中,还是在人与人之间的关系中;不论是在人类社会,还是在自然现象中;都存在着这样一些基调。那诉诸于人的知觉的表现性,要想完成它自己的使命,就不能仅仅是我们自己感情的共鸣。我们必须认识到,那推动我们自己的情感活动起来的力,与那些作用于宇宙的普遍性的力,实际上是同一种力,只有这样去看问题,我们才能意识到自身在整个宇宙中所处的地位,以及这个整体的内在统一。”^①在通常意义上,容易引起观众注意的,总是那些具有新、奇、怪特点的视觉式样。观众对影片的最初感知,往往是直接的、迅速的、感性的,是影像直扑眼帘的瞬间体验,很少带有理性思考的成分。人们首先关注的,是影像结构是否和谐,色彩是否悦目,音响是否动听。自然,新、奇、怪的视觉式样又不能超出一定的“度”,必须与观众的心理定势相吻合,才能取得理想的效果。也就是说,在影片和观众的期待视野之间,必须保持适度的张力,才能既有所创新,又不至于丧失观众。

电影之所以从诞生之日起就热衷于表现“运动”,从此也可以找到一种解释的依据。运动的花样不断翻新,而运动自身却作为一种不变的沉淀贯穿在电影发展的始终。电影史上最早的短片之一《水浇园丁》以一个充满喜剧色彩的噱头——追逐使全片达到了高潮。而从格里菲斯的《党同伐异》娴熟地运用精彩的平行蒙太奇开始,以追逐为基本特色的“最后一分钟的营救”成为后来警匪片、惊险片、侦探片、战争片、武打片等多种类型电影的经典叙事范型。电影中的追逐在最大限度上与人类的运动本性达成了吻合。电影发展至今,追逐这一原本并不复杂的动作更是高招迭出、花样翻新,人追人、人追车,车追人、车追车,还有飞机、轮船、飞船的追逐,无疑满足了观众或惊奇

①[美]鲁道夫·阿恩海姆:《艺术与视知觉》,滕守尧、朱疆源译,中国社会科学出版社1984年版,第625页。



葛丽泰·嘉宝(《瑞典女王》)

或惊喜的心理期待。

美国西部片中的茫茫荒漠、持枪格斗,歌舞片中的轻歌曼舞、劲歌狂舞,中国乡土电影中的浩渺黄土、滔滔黄河、小桥流水、闺秀碧玉,城市电影中的林立高楼、宽敞街道、车水马龙、歌舞楼榭,都构成了观众期待视野中的视觉奇观。不过,在构成电影的所有影像中,最有诱惑力的则无疑是电影明星了,正是他们为全世界数以亿计的观众创造了一个又一个经久不衰的电影神话。在匈牙利电影理论家巴拉兹·贝拉看来,最成功的电影明星,都不是由于他们的表演才能而享有盛名的,而是让千百万影迷看到了自己的理想。他认为:“卓别林能成为半数人类最喜爱的人物,那一定是因为千百万男女在他扮演的人物中看到了某些对他们非常珍贵的东西;卓别林一定表现了某种一直深藏在他们内心里的情感、要求和欲望,某种不自觉的想法,某种远远超乎个人魅力和艺术表演的范畴之外的东西。那个心地善良、拙于弄计、冒失而又可爱的小流浪汉,那个以种种离奇古怪的小花招向机械化和资本主义进行报复的可怜虫——查利,以其抑郁的乐观主义,表达了人们对一个不合理的社会秩序的反抗心情。”^①嘉宝那匀称调和的面庞、细腻润滑的皮肤、光芒四射的眼睛,确实令观众目瞪口呆、心旌神摇。在《瑞典女王》结尾,面对死去的爱人,嘉宝扮演的瑞典女王面无表情地端坐在船头,义无反顾地随着船驶向远方,脸上既不是愤怒,也不是悲哀,而每一位观众都从她那美丽的脸上读到了自己所渴望的一切。从而,这个镜头也成为世界电影史上“零度表演”的经典镜头。奥黛丽·赫本那端庄的大眼、甜蜜的笑靥、活跃的举止、炽烈的感情使她成为20世纪观众心目中永恒的理想女性。明星所到之处,万人空巷;明星陨落之时,万众悲恸。正由于明星不可思议的巨大魅力,不仅给他们自身带来了数不清的荣耀和金钱,也构成了电影中最具刺激性、诱惑力和震撼力的视觉奇观,体现了人类的理想、希望和追求。“追星族”的出现在此可以找到一个合理解释的依据。

^①[匈]巴拉兹·贝拉:《电影美学》,何力译,中国电影出版社2003年版,第303—304页。

第二节 故事/叙事结构

按照叙事学的说法,我们可以从这样两个层面上来理解叙事:一是电影叙述了什么样的故事,二是它们是如何叙述的。在叙事的两个层面中,如果说传统电影更关注前者(所叙之事),那么,现代电影则更看重后者(如何叙述)。在叙事中,故事的流程(包括时间、空间的选择和编排)是由叙述者来安排的,叙述者可以利用各种电影手段(比如蒙太奇、特技镜头等)来造成各种叙事效果(比如悬疑、惊奇、兴奋、恐惧等)。从这个意义上说,同一个故事经由不同叙述者的叙述会产生截然不同的效果。而支撑着叙述者对叙事结构、叙事角度选择的,往往是一种特定的社会文化哲学背景。因此,叙事并非单纯与“技术”相关。

一直遵循着现实主义创作主张的谢晋在《天云山传奇》中以宋薇、冯晴岚、周瑜贞三个与男性主人公罗群相关的女性的主观视点来结构整部影片,从不同角度多侧面立体化地呈现罗群的性格和命运。三个女性的视点都带有主观色彩,在交叉的视域中既展示客体,也展示自身,视点的交融给叙事带上了某种“客观性”。我们不仅可以多侧面多角度地观察和了解男性主人公,还能够感受到三个女性叙述者的不同心境——宋薇的忏悔与反省、冯晴岚的幸福与满足、周瑜贞的敬佩与爱慕。这样,在观众一方,获得的欣赏快感和心理愉悦也是双重的。有意味的是,这三个主观视点之间并无矛盾之处,构成了一个均衡的等边三角形。而且,影片表面上采用女性视点,实质上在其背后有一个潜在的男性叙述者在操纵叙事,无论是银幕表象,还是叙事框架,都留下了男性意识形态的痕迹。这种叙事方式很容易为中国观众所接受,其原因正在于与传统电影相比,它在叙事角度上有新的创意,而这种创意本身又基本上没有超出观众的期待视野。我们只要比较一下黑泽明的《罗生门》和奥逊·威尔斯的《公民凯恩》,马上可以看出在似乎是相类似的叙事结构下全然不同的文化内涵。在《罗生门》中,强盗

多襄丸、武士武弘、武士妻子真砂和樵夫四个人对同一杀人事件相互矛盾的陈述构成了一个失重的“平行四边形”，似乎包含着真理不可信、人类不可信的意识，与存在主义哲学有暗合之处。“传统”与“现代”在此也形成了明显的分界，尽管它们的创作时序与之成“反比”。

毫无疑问，一部影片真正愉悦观众的，一方面是具有高度视觉冲击和情绪张力的影像，另一方面则来自故事的叙述。前者直接给观众提供视觉快感，后者则可以诱发、刺激、维系、发展视觉快感。在这方面，希区柯克、斯皮尔伯格提供了许多堪称经典的影片，他们总是能让观众真正领略到什么叫“意料之外，情理之中”。



《毕业生》
迈克·尼克尔斯导演

几乎所有类型电影都会有一个大致相同的故事程式或者叙事模式。以电影史上最为常见的爱情片为例，大抵总是按照“相识—相爱—受阻—破阻—结局（或喜或悲）”的程式展开“爱情故事”的叙述的，但每一个环节中的因素会有一些变化。而在“爱情故事”系列里，往往又包含了许多种叙事模式。曾在我国公映的《水晶鞋与玫瑰花》以及李察·基尔与茱莉亚·罗伯茨联合主演的《风月俏佳人》（又译《漂亮女人》）、哈里森·福特与茱莉亚·奥曼联袂演出的《新龙凤配》（又译《情归巴黎》）是银幕上的“王子与灰姑娘”。谢晋导演的《天云山传奇》、《牧马人》、《芙蓉镇》则是中国传统文学中“同是天涯沦落人”模式的现代电影版，我们在白居易的长诗《琵琶行》中就已经见到过，而《牧马人》又包含了《李双双》中“先结婚后恋爱”的故事模式。《人生》中无疑有着“痴情女子负心郎”的故事要素，但明显地又被赋予了更多的时代、社会、文化内涵。《幽灵》（又译《人鬼情未了》）、《胭脂扣》叙述人鬼相恋的故事，后者让我们想起了《聊斋》，不过，导演关锦鹏运用了一个套层结构，以超现实的手法，将横跨数十年的两个爱情故事交叉起来加以表现，以“古典爱情”的痴迷、执着比照如浮萍般的“现代爱情”。《查太莱夫人的情人》、《致命的诱惑》、《毕业生》、《命中注定》（又译《烈火情人》）、《爱情重伤》、《毁灭》、《红高粱》、《菊豆》都指涉“偷情”故事，其中部分影片又与“乱伦”相关。有趣的是，同样涉及这两个主题

的,法国影片《命中注定》、中国影片《菊豆》均以惨烈的悲剧收场,而美国影片《毕业生》却是一个喜剧式的大团圆结局。《蝴蝶君》、《霸王别姬》、《春光乍泄》、《喜宴》则叙写了另外一个有关不伦之恋的故事——同性恋。更有一些影片将“爱情故事”与“死亡故事”结合在一起加以表现,比如《魂断蓝桥》、《爱情故事》、《罗米欧与朱丽叶》、《幽灵》、《胭脂扣》、《永失我爱》以及电视剧《过把瘾》等,以死亡完成对爱情的永恒占有。中国的武打片则基本上是按照“好人受难→上‘山’学艺→惩罚坏人”的故事程式来完成“复仇”故事的叙述的。故事的背景、人物各异,而程式几乎不变。这可以解释某些系列影片的久盛不衰,比如“007”、“寅次郎的故事”,等等。

第三节 神话/深层结构

将好莱坞称为“梦幻工厂”,也许从一个特殊的方面说明了电影的本质特性。精神分析学说认为,梦是人类愿望的某种达成。电影就其本性而言与梦有着最大的相似性,“就其呈现方式而言,电影‘犹如’梦境:它创造出一个虚幻的现在,一种直接呈现的过程”^①。作为一种“世俗神话”,电影并不总是具备“再现”的功能,而是人类想像力的一种理想表达。可以说,在影片背后,是一只巨大的无形的“上帝之手”——无处不在的意识形态氛围。从这个意义上说,我们可以把电影理解为一种现代视觉神话。

比如英雄神话。生活于现代都市中承受着物质与精神双重挤压的观众,无疑从动作片中那些身怀绝技、行侠仗义、杀富济贫、英雄救美的英雄身上得到一种虚幻的、想像性的情感满足。而影片所表现的那种文化性与反文化性的并存既让观众经历情感上心理上的“安全冒险”,获得类似于破坏性的快感,又不至于真正触犯法律和社会文化禁忌。现实生活总是充满着种种缺憾,天灾人祸,生老病死,无不压迫着人类的肉体和精神。

^①[美]苏珊·朗格:《关于电影的笔记》,鲍玉衍译,《世界电影》1987年第1期,第62页。

神。进入 20 世纪以来,随着现代科学技术的发展,人类发现真正具有破坏性、毁灭性的危机也许正是来自人自身,来自人与生俱来的弱点。有史以来最大的两次世界大战都发生在 20 世纪上半叶,战争的危机还时时威胁着人类,能源危机、人口危机,等等,又向人们敲响了警钟。人类发明了各种各样的机器,而机器又反过来构成了对人某种程度上的控制。人与人之间变得越来越淡漠,越来越无法沟通。许多思想家、哲学家、艺术家都强烈地体验到了这种带有破坏性毁灭性的情感。动作片正是通过对英雄的塑造,在没有英雄的时代里满足了人们潜意识中对偶像的期盼、崇拜和召唤心理。

又比如爱情神话。作为文学艺术史的一个基本主题,爱情是电影创作最为关注的领域之一。1969 年,有“电影神童”之称的德国导演法斯宾德拍出了他的电影处女作《爱比死更冷酷》,这部影片的片名无意当中昭示了一个经久不衰的主题:爱与死。这与风靡整个 20 世纪的精神分析学说似乎有不谋而合之处。事实上,我们在光怪陆离的影像世界里体验到的是比在现实生活里强烈得多的爱与死。



《爱比死更冷酷》

莱纳·维尔纳·法斯宾德导演

这可能是艺术中的一个斯芬克斯之谜:为什么在艺术作品里,爱情常常伴随着死亡的阴影,从《罗米欧与朱丽叶》到《梁山伯与祝英台》、《红楼梦》,从《魂断蓝桥》、《爱情故事》到《过把瘾》。

也许,只有死亡才会真正达成爱情的永恒。于是我们在表现爱情主题的电影中看到了一个共同的叙事程式:男女主人公倾心相爱,然而爱情总是受阻,阻力可能来自外界——比如父母反对,比如社会力量的阻止;也可能来自人物自身——比如移情别恋,比如一方身患绝症。经历了一次次的风波,或有情人终成眷属,或以悲剧收场。连一向以反文化反崇高著称的王朔也无法“免俗”,没能逃脱好莱坞式的结局,在《过把瘾》中让方言患上一种普通观众根本就没有听说过的怪病,且是绝症。这样,方言与杜梅在写满“爱”字的黑板前拥吻的场景就成为一个已经在现实世界里永远失落的永恒定格。所以,《过把瘾》没有“续集”。在这个意义上,所谓“永恒”,其实指的是一种瞬间体验。

无论是西部片、爱情片、警匪片、科幻片、武打片,都可以在某种程度上归结到神话上来。而最典型地体现神话意识的,恐怕要算以中国的“西部电影”为代表的乡土电影了。从《人生》、《老井》,到《黄土地》、《红高粱》、《黄河谣》,一些导演步入西北高原,到那片贫瘠的蛮荒之地上去寻找先人的梦,寻找现代人在现代社会中失落的梦想,那片带有原色色彩的“黄土地”自身就是一种原始神话意识的象征。完满的人性与人格理想的追求成了这些导演的主要审美理想。当现代人面临着多重压抑、面临着被异化的厄运时,它们无疑从潜意识深处满足了人们对自由发展个性和宣泄生命冲动的愿望。西部世界的原始、荒蛮,都使得发生在那上面的故事更像是爷爷、奶奶们讲的那些遥远年代的神话。从这个角度也许可以部分解释中国电影频频走向世界的原因。《黄土地》、《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《秋菊打官司》、《活着》、《霸王别姬》等影片之所以能够走进西方观众的文化视野,其重要原因之一正在于那种独特的东方神秘色彩。张艺谋、陈凯歌用现代电影语言向中国观众,也向西方观众叙述东方传奇。与上述以重构传奇为特色的影片不同,一些以现代都市为表现对象的影片则显现了另外一种走向。夏钢在他的一系列城市电影中,以他那中国导演中并不多见的沉稳而不动声色的叙事来叙述与爱情与婚姻与家庭相关的城市故事,从没有进入商业渠道发行的《我们还年轻》,到他第一部真正的处女作《一半是火焰,一半是海水》,再到《遭遇激情》、《我心依旧》、《大撒把》、《无人喝彩》、《与往事干杯》、《伴你到黎明》等,夏钢一如既往地关注着现代都市人的情感世界和生存状态,创造着一个又一个“世俗神话”。他似乎总是在叙述一些与爱情相关的悲情故事,却已经没有了古典悲剧的崇高感,一如《无人喝彩》所显示的,沉淀下来的是淡淡的温情,而不是大喜大悲的体验。胡雪杨的《留守女士》、《湮没的青春》,何群的《上一当》,管虎的《头发乱了》,姜烨的《周末情人》,李欣的《谈情说爱》,冯小刚的《永失我爱》,霍建起的《赢家》,王瑞的《离婚了就别再来找我》,张扬的《爱情麻辣烫》等影片也都不同程度地指涉了爱情主题,但却流露出不同的文化价值取向,

又从不同视角共同完成了关于现代都市的“世俗神话”的创造,以爱情故事为依托,来展示人们的生存状态,提供一种想像性解决现实问题的方式。这种走向既表明了电影创作者对现代都市的新的理解,也标志着他们对电影神话特性的重新认识。面对着由机器构成的趋向冷漠的现代社会,面临着物质生活的日渐丰富和精神危机的日益加剧,人们渴望寻求精神家园的梦想更加强烈,而电影正是实现这种梦想的理想场所。电影院全黑的环境,光影闪烁的催眠效果,总是把人们导向与现实世界相隔绝的精神世界甚至是无意识领域的漫游之中,从而想像性地化解现实矛盾和现世烦恼,获得一种解脱和升华。

电影如此,以影像为基本表现手段的流行歌曲(音乐电视)和广告也不例外。它们的背后同样隐藏着一个个的神话。

流行歌曲多借助广播、电视等大众传播媒介才得以流行,与古典音乐不同的是,它们更多借用了现代科技手段来造成一种强烈的视听效果。也因为如此,流行歌曲可以成为大众的消费对象,甚至成为“自娱自乐”的手段(比如“卡拉OK”),而古典音乐却不能。音乐电视(MTV)事实上是把抽象的音乐形象具象化和视觉化。就视觉形象而言,许多电视音乐作品不惜斥巨资,动用各种现代高科技手段,来渲染歌曲本身所表达的或者难以表达的情绪,形成了人们所谓的“对新奇的无休止的迷恋”,极大程度地满足了人们的感官需求。而就其内涵而言,流行歌曲大都表现一些大众能够接受的主题,其中之一便是爱情。翻开各大媒体的流行歌曲排行榜,出现频率最高的一个字,毫无疑问是“爱”。流行歌曲《小芳》、《纤夫的爱》、《吻别》、《九百九十九朵玫瑰》、《让我欢喜让我忧》等,几乎都与爱情相关。爱与被爱、恋爱与失恋、得意与失意,成为流行歌曲不断翻唱的一个基本主题,而现代人在现代社会中体验到的各种烦躁、失落、焦虑的心情,也都借助于这一主题得以宣泄。流行歌曲正是在这一点上找到与大众心理对应点的。它们不会像古典音乐那样久盛不衰,但是某首歌曲、某句歌词总能适时适地打动一些人的心。回观流行歌曲在中国的传播,其实有一个波